

读画

打开名画的褶皱

吴琼 著

图书出版社

读画

打开名画的褶皱

吴琼 著

中国青年出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

读画 : 打开名画的褶层 / 吴琼著 . -- 北京 : 中国青年出版社 , 2018.9

ISBN 978-7-5153-5286-2

I . ①读… II . ①吴… III . ①绘画评论 - 西方国家 IV . ① J205.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 204646 号

责任编辑: 彭 岩

*

中国青年出版社 出版 发行

社址: 北京东四12条21号 邮政编码: 100708

网址: www.cyp.com.cn

编辑部电话: (010) 57350407 门市部电话: (010) 57350370

北京富诚彩色印刷有限公司印刷 新华书店经销

*

787 × 1092 1/16 25.75印张 350千字

2019年1月北京第1版 2019年1月北京第1次印刷

定价: 108.00元

本书如有印装质量问题, 请凭购书发票与质检部联系调换

联系电话: (010) 57350337

序

这是一本关于图像阅读的书，所收篇目皆为具体的阅读实践，或以某一题材为对象，或以某个艺术家的单件或系列作品为对象，但每篇阅读都贯穿有一个与图像生产和接受相关的问题或主题，并力图在细节阅读的过程中对所涉问题给予理论的或历史的阐述。总体上，我希望通过细节阅读来打开图像文本的褶皱，让藏匿在褶皱中的文本潜意识从缝隙中悄然溢出，为此有时甚至要对已然打开的褶子进行回褶，以完成对文本的意义生产结构的重构。

本书讨论的对象是绘画，但我并没有特别使用甚至刻意回避了“绘画”、“美术”或“艺术”这样的概念，而是代之以“图像”作为它们的总称。这样做并非全无缘由，它涉及到对所论对象的认知方式的改变。

今天，当我们使用“绘画”、“美术”或“艺术”这类概念时，其实都隐含有一个现代美学的话语指向，即将所论对象视作自足的、具有自身独特品质且专为审美而存在的价值综合体。即便是在传统的诸如“艺术社会学”这样的分支研究中，对对象的社会学维度的关注——传统喜欢称之为“外部研究”——并不妨碍它将对象设定为艺术性的存在，并将其视作意义的最终锚定点，在那里，对对象与社会历史语境的关系的思考仍未能摆脱线性因果律的束缚。我用“图像”取代“美术”或“艺术”这样的称谓，一个基本的意图就是

为了在更为激进的意义上来理解和强调对象的社会学维度。

图像难道不具有独立的审美价值吗？当然不是。问题的根本在于，图像不止具有审美价值，审美也不是它最原初的价值。在人类漫长的图绘进程中，图像更多的时候是作为一个人类学和社会学的对象发挥其功能的，例如早期它曾经和巫术、宗教联系在一起，后来又成为社会及国家意识形态的生产机器，且这些功能直到今天仍保留着，仍是图像构成的重要方面。绘画或艺术专门作为审美对象而存在是很晚才有的事，可即便这个时候，作品审美价值的自足性也不是自然而然的事实，而是文化传统、社会建制、视觉建制、美学话语等一系列因素共同运作和建构的结果。因此，当我们把绘画或艺术的问题孤立为单纯美学问题的时候，当我们以这种方式对它们从制作、流通、展示到接受等环节的语境做去语境化处理的时候，实际是将对象及其意义生产做了简约化的理解。针对现代艺术理论对图像的这种去噪音化的提纯处理，20世纪70~80年代兴起于西方的新艺术史或新图像学研究提出了进入图像的另一种路径，那就是将图像视作一个由多元因素决定的结构化总体，强调对图像的阅读和阐释必须回到其作为一种社会存在的原初事实，在那里寻找图像得以存在和发挥效能的脉络。

有人也许会觉得，如此强调图像的社会学维度不过是传统艺术社会学的现代变体，其对图像的理解和阐释本质上仍属于所谓的“外部研究”。进而，在对外部研究的各种批评中，最通行且被认为最具杀伤力的一个指责，就是反复强调外部研究关注的只是艺术的“非艺术”方面，其对艺术价值及艺术自足性的忽视注定了这一研究的非美学价值。然而，如果我们回到历史化的情境中来看待这一争论，就会发现，所谓的“外部研究”和“内部研究”，本身就是现代美学的话语建构，是博物馆时代诉诸纯粹视觉的策略，是现代主体的纯美学冲动的产物。例如，面对现代性进程带来的主体与社会及主体自身的一系列分裂和分离，主体只好诉诸形式主义的艺术自主性幻象，以作为对分裂和分离的

一种想象性解决。然而，这个解决本身又是建立在对社会生活中艺术的方面与非艺术的方面以及艺术中艺术的因素与非艺术的因素强行分离的基础上的。就是说，这个建立在排异逻辑上的纯美学话语本身并不纯粹，它其实是一种“审美意识形态”，并且是一个纽结了双重功能的悖论性话语：一方面，它提出艺术自主性的主张乃是为了解决已然存在的主体与社会的分离和主体自身的分裂，可另一方面，这一主张在艺术和非艺术之间的强行划界又是对分裂和分离的再一次确认与重申；一方面，它强调过度关注艺术的社会性或非艺术性方面会导致一个后果，就是要求艺术去承担自身以外的使命，如认识论的、道德的、政治的等等，可另一方面，它又想借艺术自主性的主张去完成在艺术和社会之间的形而上飞跃，而对已经切除了社会性的纯粹艺术而言，这本身就是一个不可能的使命。所以，现今我们所面对的问题，根本不是艺术的外部 and 内部以及外部研究和内部研究的优劣等次，而是这一分划本身的历史性，是这一分划的文化诉求和意识形态诉求在历史上得以可能的话语预设及其视野局限。

美国艺术史家W.J.T.米歇尔有一本书，题目叫《图像想要做什么？——图像的生与爱》（2005），在那里，他说，图像是像生命体一样有着自身欲望的东西，“图像想要做什么？”这个提问就是对此的一种表述，它意味着我们对图像及其意义生产的不同理解。这本书有一个副标题：“图像的生与爱”，也许更应该叫“图像的生与死”。“生与爱”也好，“生与死”也罢，说的都是图像的“传奇”。图像作为一种存在是有生命的，它的诞生、它的流传、它的展示，以及人们对它的接受与阐释，皆不离在生与爱或生与死之间的无尽纠缠。图像的生平就是一出罗曼司，从生产到收藏，从使用到流播，从展示到接受，就是罗曼司的轮番上演，是图像在生命各阶段的“变形记”，在这些场景中，由于参与演出各方的相互作用和多元决定，总会出现让人迷离的剧情。现在的这本小书就是整个场景中的一个小小的环节。

最后，要特别感谢中国青年出版社的垂爱，对我个人而言，这是一份特

殊的荣耀。我清楚地记得，我读的第一本艺术史书籍是迟轲的《西方美术史话》，出版者正是中国青年出版社。那时候我还是一个懵懂青年，迟轲的书带给我的不止是知识，更是一个全新的文化世界，是一份长存的慰藉，同时也是我今天写作这本书的种子。

同时，我还要特别感谢这本书的编辑团队，他们不仅强化了本书的图版效果，还收集整理了很多新的图像资料，增添了不少图像文本细节，其中有许多属于艺术史文献的材料，是我们在一般的艺术史书籍中看不到的。可以说，这本书是作者和编辑的共同成果。

附：

- 本书的写作得到了中国人民大学“明德品牌计划”的资金支持，项目名称为“视觉传播、视觉伦理与视觉文化研究”。特此感谢。

- 本书“提香的‘爱经’”一章是与西南大学艺术学院胡泊教授合作完成的。特此感谢并说明。

吴琼 于2018年夏

目 录



/ 001 第一章 达·芬奇密码



/ 063 第二章 维纳斯的睡姿



/ 135 第三章 提香的“爱经”



/ 185 第四章 《宫娥》的拓扑学



/ 225 第五章 死亡的斜视



/ 289 第六章 视觉东方主义



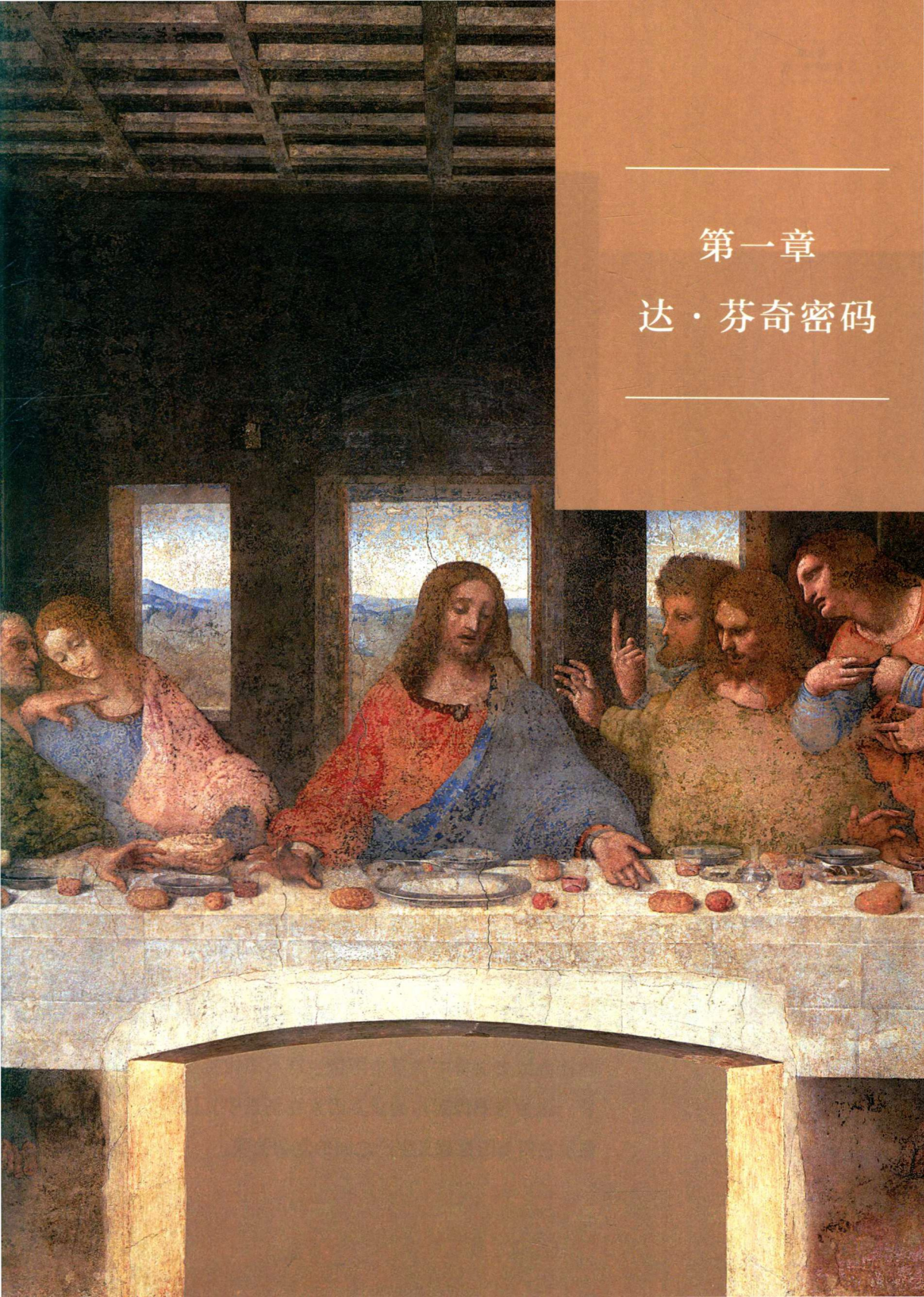
/ 341 第七章 安格尔的后宫想象



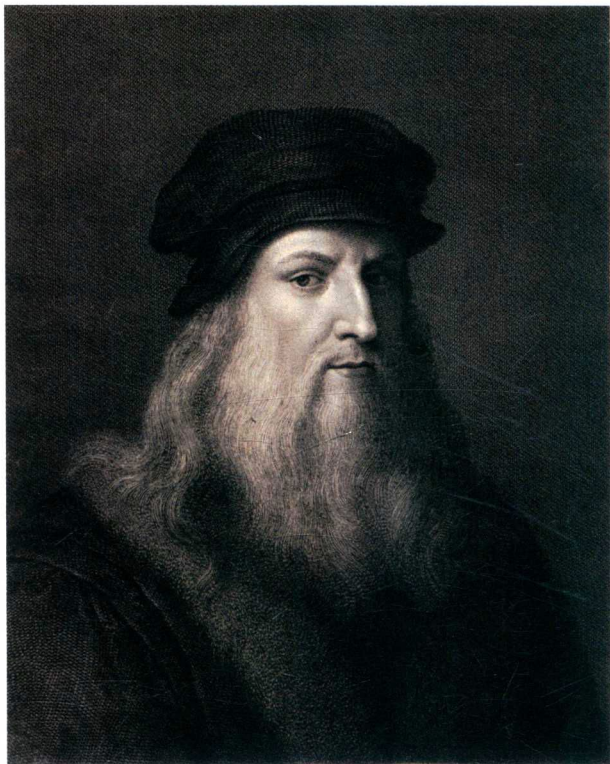
/ 379 第八章 图像中的“引文”

第一章

达·芬奇密码



达·芬奇画像



“达·芬奇密码”，看到这个题目，许多人立
即会想到美国畅销书作家丹·布朗（Dan Brown，
1964～）2003年出版的同名小说，但此处要说的并
不是这部用秘史、野史、性、谋杀和悬疑堆砌起来
的“末世学”作品。我要讨论的是达·芬奇的名作
《最后的晚餐》（1495～1498），我将尝试在一定
的社会历史情境中来重构图像生产与图像接受的场
景，让参与图像运作的众多因素在场景中复活，以
显示它们与图像意义生产之间的复杂关联。

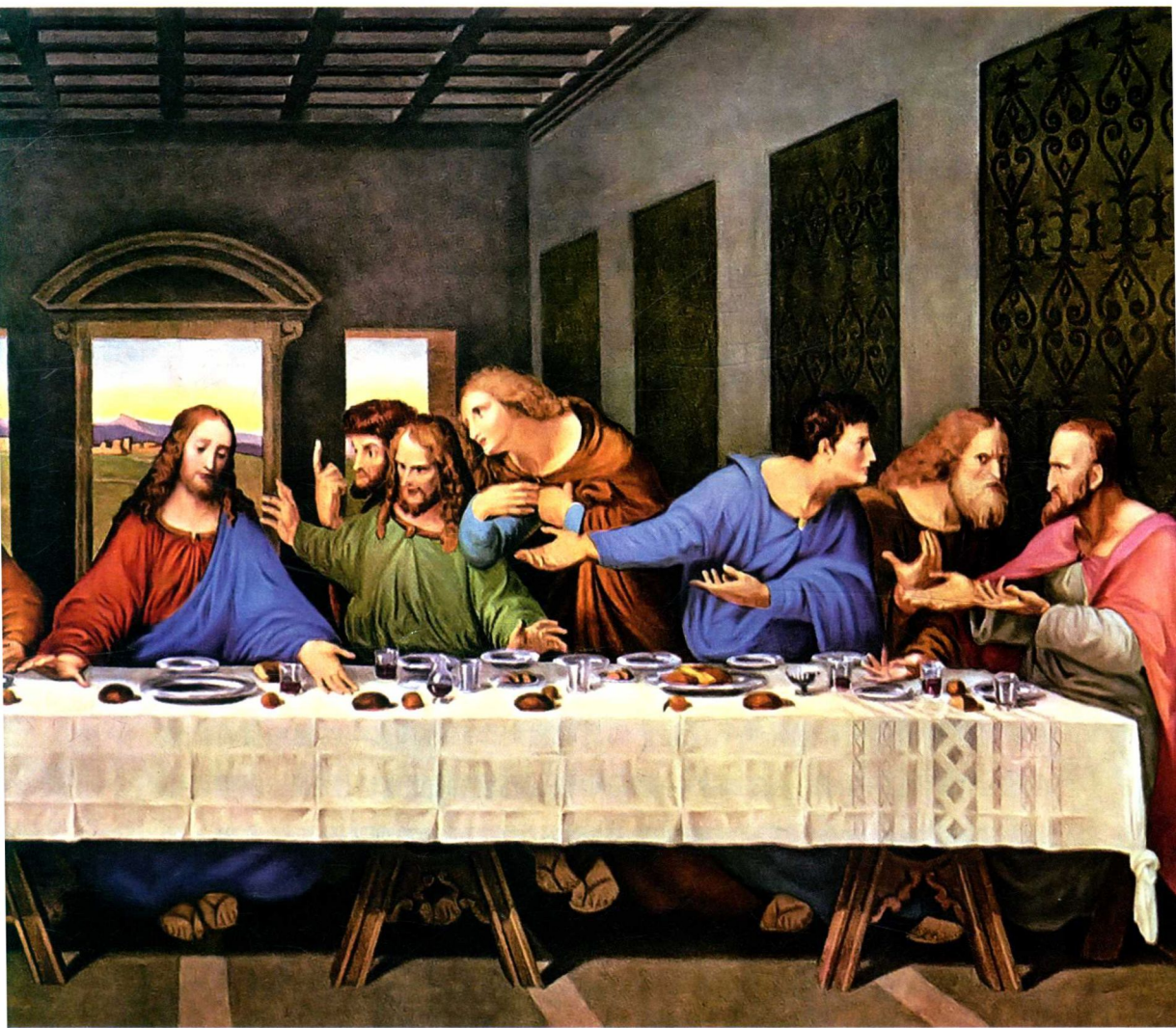


达·芬奇画像

熟知并非真知

对许多人而言，达·芬奇《最后的晚餐》的权威性和它的家喻户晓都是毋庸置疑的，或者这两者根本就是一回事，以致我们都搞不清楚它到底是因为毋庸置疑的权威性而变得家喻户晓的，还是因为家喻户晓而具有了毋庸置疑的权威性。反正对于呈现在我们面前的东西，我们似乎已经无所不知，就连沃尔夫林（Heinrich Wölfflin, 1864~1945）和贡布里希（Sir Ernst Hans Josef Gombrich, 1909~2001）这样杰出的品鉴家与批评家在说到这件作品的构图和主题的时候，也免不了那些家喻户晓的





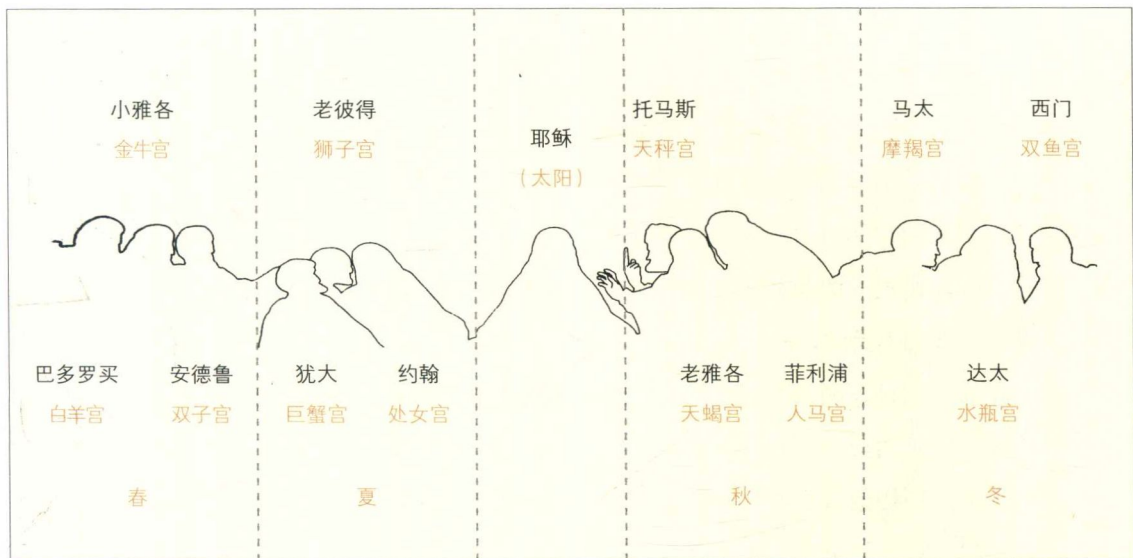
达·芬奇：《最后的晚餐》（复原品）

连篇套话，例如它的构图和主题，俨然这些是可以脱离作品从生产到接受的建制与语境而独立存在的。

在日常的观看活动中，我们总是只能看到自己想要看的东西，对于那些我们自以为熟悉的东西，却常常只能看到我们已然看到的。就这样，真相总是从我们的眼前悄然滑过。有时候，真相明明就摆在那里，我们还是视若无睹。在达·芬奇《最后的晚餐》中，也有此类因太过寻常或自以为已经了然于胸，而让我们视而不见的东西。

对于这件作品，我们所有的人都知道画的是福音书里面的故事，都知道那上面有几何透视法，有古典艺术或古典美学的对称法则、有机统一原则和文艺复兴绘画惯用的金字塔构图，也知道正是它们造就了画面的秩序感、稳定感和庄严风格。求知欲更强一点的人，还知道那幅画是画在一个修道院饭厅的墙上的，并能知道画中十二门徒的名字和位置，甚至还能如观相学家一般历数出每个门徒的动作的性格表现。进而，读过丹·布朗的小说的人，还知道这位小说家依据捕风捉影的传闻和野史所做的离奇的推定，即画面中坐在耶稣右手且显出女性般忧伤的人物并不是传统所说的使徒约翰，而是和耶稣有着暧昧关系的抹大拉的玛利亚——其中的图像证据就是画面中“她”和耶稣正好穿着“情侣衫”。然而，即便你对所有这一切都了然于胸甚至知道得更多，仅凭它们就能完成对作品的理解和阐释吗？仅凭它们就能确定作品的意义吗？达·芬奇能够在同时代画同一题材的众多画家中脱颖而出，所凭借的究竟是什么？

还有，我们现今在各种画册和艺术史书籍中都可以看到《最后的晚餐》的复制图片，可你是否知道，这个为所有人熟悉的“图像”其实是一个脱离了原初语境的“纯绘画”。就是说，我们看到的或我们谈论的并非画作本身，我们面对的并非“原作”，而是原作的“图像”，并且常常是“局部图像”。更重要的是：我们对它的谈论从来都不是基于“设身处地”的情境式观看，我们看到的和谈论的只是一件与环境或语境相脱离的“艺术品”，画作周围环境的物



对《最后的晚餐》的多种解读

质性在场，在观看中被无意识地省略了。对物质性环境的这一视而不见还不够令人诧异吗？！——要知道，对于文艺复兴时期的意大利绘画尤其是教堂壁画而言，环境即是文本的一部分，画作的存在语境对作品的意义生产有着至为关键的作用。因而，针对那种追求纯审美功能的艺术拜物教倾向，需要指出的一点是：对画面的审美式孤立或者说对作品环境的净化处理，不过是现代美学话语为建构对象的“知识”而采取的一种策略。

如果说《最后的晚餐》真的隐含有达·芬奇的密码，那破译这个密码的编码程序就变得尤为重要了，而这个程序不在别的地方，就在画面可见的结构中，在画作的总体性存在中，关键就在于如何让这个存在从被遗忘的晦暗性中解放出来，让被省略的结构性要素重新回到文本的构成中。在下面，我想从另外的角度来重新打开“藏匿”在作品的可见性结构中的那些褶皱，我要对文本做一些回置性的处理，以此来重建它的建制性环境，为图像阅读打开新的维度。

教堂壁画

《最后的晚餐》是一件“教堂壁画”，这是人尽皆知的事实。可我们对这个事实的意义知道多少呢？极少有人想过这是一个值得思考且必须思考的问题。因而在进入图像阅读之前，有必要对教堂作为绘画的空间环境或建制性语境做一理论的探讨。

文艺复兴时期虽然不乏可移动的板上画，例如许多祭坛画和人物肖像画，但画在教堂墙面上的湿壁画无疑是这个时期意大利绘画（尤其在佛罗伦萨和罗马）的主导类型。在此，教堂的空间和环境构成了图像生产和图像接受过程中最重要的建制因素。单就图像生产而言，它给图绘者提出了一系列不同于可移动的板上或布上画的技术要求，其中有三点值得特别关注。

第一，大尺度。再大尺寸的画布与建筑的墙壁比起来也是小巫见大巫。在巨大的墙壁上绘画，这给艺术家提出了诸多技术上的难题。比如，艺术家可以对墙面进行切分，以组画方式实现空间配置，这意味着他必须处理好画幅与画幅之间或组画与组画之间的叙事关系。但有的时候，委托人可能要求在整个墙面上绘制单幅或若干幅作品，这时对艺术家而言，最重要的就是画面安排，尤其是画面空间的配置，如人物在空间中的排列、人物与环境的关系、空间秩序的设定、背景空间的设置等等。总之，面对大而空的墙壁，空间的秩序化是每个画家首先要去处理的。同时，大尺度也给画家提出了观画者位置的问题：哪个位置是理想的观看位置——观画者在那个位置既可以对画面一览无余，又不会产生视觉压迫感；怎么才能既让观画者产生身临其境之感，又让他的视觉对画面空间有一种主导感？实际上，如何处理好观画者的位置问题，不仅涉及观看的效果，还涉及艺术家对赞助人要求的满足。总之，大尺度的问题根本就是空间的问题，透视法作为一种处理空间的技术，它的“发明”很大程度上就是